

Londra

Galleria Nazionale

8

RASSEGNE E INFORMAZIONI

La Galleria Nazionale in un mondo

che cambia

Lawrence Gowing

La Galleria Nazionale di Londra ha un posto a se' tra le grandi gallerie del mondo. Fondata nel 1824, e' stata la prima galleria di un nuovo genere e non ha avuto origine, come la maggior parte delle gallerie d'Europa dalla collezione d'arte di una casa regnante. La collezione reale britannica e' rimasta intatta per tre secoli ed e' un fatto caratteristico della Gran Bretagna che nessuno abbia suggerito che venisse ceduta dai suoi proprietari. La Galleria Nazionale non fu neppure, come erano state, per esempio, le gallerie di Venezia e di Milano, un luogo in cui venivano raccolte le opere sparse di una scuola locale; ne', come la galleria di Bruxelles, un prodotto incidentale delle depredazioni napoleoniche.

La Galleria Nazionale di Londra e' diversa da tutte le altre perche' e' stata fondata e costituita, fin da principio, per volere della comunita' che la possiede. E' creazione deliberata di una nazione moderna, e sotto questo aspetto ha percorso i tempi. Dal 1824 in poi, questa idea si e' diffusa e ha portato frutti in tutto il mondo. Una dozzina di grandi gallerie e molte altre di poco minore importanza ne hanno seguito l'esempio. Al giorno d'oggi nessuno, in qualsiasi nazione che condivida la tradizione culturale occidentale, dubita che non sia funzione della comunita' di formare collezioni pubbliche che rappresentino la ricchezza artistica di tale tradizione nel suo complesso. Il progetto che 130 anni fa diede luogo a tante controversie, ora non e' piu' oggetto di discussione, tanto che si potrebbe pensare che la grande galleria di Londra sia sorta in un pacato e calmo medioevo. Noi forse abbiamo cominciato ad accettare come un fatto certo l'esistenza di tali gallerie, e, persino a considerarle come parte di una facciata esteriore di una cultura, che ben poco ha a che fare con la sua vera essenza, e forse, come un legato, di quell'abitudine retrospettiva che e' stata il maggiore omaggio reso alle arti visive dal diciannovesimo secolo.

Nel nostro caso, e' tempo di rimeditare sull'idea che per la prima volta mise radici a Londra nel 1824, e ce ne offre ottimo motivo la lunga relazione in cui la galleria Nazionale ha recentemente passato in rassegna sedici anni cruciali della sua esistenza.

Questa relazione comprende la storia di anni pieni di eventi, durante i quali l'edificio della galleria ha subito gravi danni, mentre si aveva l'affannosa preoccupazione di salvaguardare i tesori della collezione. La storia di come si e' riusciti a conservare i quadri e' certamente notevole, ma l'interesse principale della relazione non sta tanto nelle vicende degli anni di guerra, quanto nel modo in cui viene trattato un problema di carattere piu' durevole ed

egualmente serio: il problema dei rapporti tra una grande collezione e la nazione a cui questa serve. Questa relazione e' davvero molto differente dai soliti documenti formalistici e impossibili, che ci si aspetterebbe di ricevere da un museo nazionale. E' piena di quelle notizie che molte istituzioni pubbliche preferirebbero tenere nascoste. Vi si parla con assoluta franchezza delle acquisizioni e delle perdite, delle difficolta' della conservazione e delle controversie sulla ripulitura dei quadri, delle virtu' del personale e degli eventuali difetti; e' intonata a franchezza e ad una sorprendente modestia circa le attribuzioni delle opere e quanto nella galleria viene fatto in relazione agli studi e alla cultura, e' informativa e esplicita circa il lato amministrativo e quello finanziario.

Cio' che e' realmente interessante e' la natura delle questioni a cui la relazione risponde. Vi sono esposti, forse in modo piu' completo che mai sia stato fatto, i crudi fatti dell'esistenza di una galleria, proprio i fatti che di solito vengono discussi tra le mura della direzione, e sono detti chiaramente al pubblico. Si presume, in realta', che l'alta direzione della galleria e i complicati particolari delle sue questioni pratiche siano d'interesse per l'uomo della strada. L'interesse destato da questa relazione in Inghilterra ha dimostrato che la previsione era stata giusta. La Direzione della galleria ha stimato giustamente che si sta per verificare una specie di rivoluzione nei rapporti tra la galleria e la comunita' che essa serve. Sebbene non abbia adottato i sistemi didattici ora in uso presso alcuni musei (a Londra c'e' la convinzione che l'arte parla da se' e che la pedagogia raramente giovi al piacere), e' evidente l'obiettivo che il pubblico in genere debba partecipare in senso reale all'opera che svolge la galleria e alle sue fortune.

In realta', in uno Stato come la Gran Bretagna, ora, una galleria Nazionale dipende direttamente dal pubblico. In uno Stato come questo esistono ben poche grandi fortune private. Le collezioni private, dalle quali una volta traeva i mezzi d'esistenza la galleria pubblica, non vengono piu' costituite, e non ci si puo' aspettare che i benefattori privati possano provvedere una parte considerevole dei fondi della galleria. La galleria dipende, come avvenne al suo inizio, dall'azione pubblica, e il governo puo' solo agire in conformita' della pubblica volonta'. Il continuo sviluppo della galleria Nazionale dipende dalla misura in cui la comunita' nel suo complesso vuole una tale galleria.

Un giorno, lo sviluppo delle gallerie potra' ben dipendere da questo ovunque. Il secolo ventesimo certamente non condivide il punto di vista del diciannovesimo secolo a proposito della cultura, che era considerata come un qualche cosa che individui privilegiati, o che un clan privilegiato, devono provvedere per il bene di una inerte maggioranza. I valori che ora sembra piu' probabile che possano sopravvivere sono quelli che l'intera comunita' possiede in comune. Cio' che l'Inghilterra sta ora scoprendo e' che, se una galleria Nazionale non e' appoggiata dall'opinione pubblica generale, deve necessariamente interrompere il suo sviluppo e il suo consolidamento. Il lato interessante della relazione della galleria Nazionale e' appunto che essa rivela l'atteggiamento con cui viene affrontata questa sfida.

Al fondo di questa notevole relazione sulla ancora piu' notevole opera svolta durante questi ultimi quindici anni vi e' ancora una domanda che non ha avuto risposta. La moderna societa' industriale

ha desiderio o necessita' di una galleria Nazionale che si sviluppi, o puo' accontentarsi di quello che ha, una galleria probabilmente ancora insuperata in tutto il mondo? Molte grandi gallerie hanno raggiunto il limite del loro sviluppo: non v'e' nulla di straordinario in questo fatto. Le loro collezioni rimangono belle come sempre, ma la cultura che esse riflettono si e' calcificata ed e' morta. Una galleria Nazionale in crescente sviluppo e' come un atto di fede: attesta a una fede che il passato e' perpetuamente vivo, al presente, come forza creativa. La Galleria Nazionale di Londra e' stata fin dagli inizi un atto di fede di questo genere. Il suo spirito, nei suoi periodi migliori, e' stato strettamente connesso con lo spirito creativo dell'arte contemporanea. La grande sequela di dipinti del primo Rinascimento Italiano, per esempio, che ancora da' alla galleria tanto del suo carattere, riflette la stessa ispirazione che un secolo fa ha ispirato il movimento pre-raffaellita nella pittura inglese. L'utilita' che una nazione trova nelle sue gallerie e' probabilmente in stretta relazione con l'utilita' che essa trova nelle arti del suo tempo.

Vi sono motivi per aver fiducia che si fara' fronte alla sfida che attende le collezioni nazionali britanniche. Il principale di essi e' forse costituito dal fatto che l'arte stessa e il pensiero artistico danno in Gran Bretagna segni evidenti di vitalita'. Questa vitalita' appare chiara nel modo in cui affronta i suoi problemi la Galleria Nazionale nella relazione. E la relazione e' davvero una buona prova che il continuo sviluppo della fertile idea di cui la Galleria Nazionale e' stata iniziatrice, l'idea della funzione vitale che una collezione nazionale puo' avere nella vita di uno Stato moderno, e' tuttora in mani sicure.

. = . = .

NATIONAL GALLERY

QUATTROCENTISTI SENZA VETRI

di LIONELLO VENTURI

A CHI COMINCIO' a frequentarla più di mezzo secolo fa e ritorna ora a farle una visita, la National Gallery di Londra appare come un'antica signora, ricchissima, che sa mantenersi giovane, con dignità e prudenza, accettando qualche suggerimento dalla moda. Nel 1901 il problema critico del giorno concerneva il giudizio su quale fosse il miglior pittore di porti di mare, se Claudio Lorenese con "L'imbarco della regina di Saba" o Turner con "Didone costruisce Cartagine". Non era invece un problema l'ammirazione per le pitture primitive italiane, perchè allora come ora si sapeva che esse costituivano la eccezionale attrattiva della Galleria rispetto a tutti gli altri musei fuori d'Italia. Dopo la sua fondazione, nel 1824, fu espresso l'esplicito proposito di acquistare le opere dei primitivi, pur rammaricandosi di dover così trascurare le opere perfette dei Carracci.

Negli anni recenti si sono continuati a comprare i primitivi, per esempio i Sassetti, ma le discussioni si spostarono: accettare o no un soldato in bleu che carica un fucile di Edouard Manet? Oggi un'intera sala moderna comprende non solo Manet, ma anche Cézanne e Van Gogh. La raccolta non va oltre le opere della fine dell'Ottocento, e chi vuole vedere Picasso e Modigliani, Braque e Matisse, Rouault e Chagall, e tutti gli altri, deve andare in quella dipendenza a Millbank nota sotto il nome di Tate Gallery.

Le novità recenti della National Gallery sono venute da altre fonti: dai restauri e dal modo di esporre i quadri. Sui restauri le polemiche sono state furiose negli ultimi dieci anni, e alcuni di essi sembrano anche a me assai infelici, altri invece sono efficaci e provvidenziali. Il modo nuovo di esposizione sembra invece ottenere il consenso di tutti. L'aria a Londra, si sa, è piena di fumo; per evitare l'annerimento dei quadri è stato sempre necessario nascondersi dietro un vetro, che impedisce di vederli, soprattutto quando sono grandi. Ancora oggi l'immensa "Resurrezione di Lazzaro" di Sebastiano del Piombo, dipinto a gara con la "Trasfigurazione" di Raffaello, è quasi invisibile.

L'assorbimento del fumo è stato affidato all'aria condizionata, i vetri sono stati tolti e le pitture appaiono in un'atmosfera incantata. In quelle sale, come nelle prime degli Uffizi, si ha meglio

che in ogni altro luogo l'impressione di quell'incredibile grandezza che è stata l'arte italiana da Giotto a Michelangelo, una grandezza che non è stata spiegata né si spiegherà mai. La vicina sala dei fiamminghi è deliziosa: la scrupolosa cura dell'esecuzione, la dedi-

zione ai particolari, una religiosità spontanea ed emotiva fanno di molti quadretti dei capolavori assoluti. Il loro spirito è rimasto medioevale anche se la loro scienza tecnica è rinascimentale.

Negli italiani c'è un'altra coscienza. E' rivelatore il riavvicinamento di due quadri, la "Natività" di Botticelli e il "Cristo nell'orto" di Giovanni Bellini. Questi è un poeta cristiano, la sua partecipazione al dolore del Cristo è spontanea, come per un artista del Medio Evo, ma a testimoniare del suo dolore chiama l'universo per unità lirica, il paese ancora non tocco dalla luce dell'alba e il cielo che si colora lontano, il tutto con un'estrema delicatezza come se il mondo partecipasse al respiro trattenuto del Cristo. Invece Botticelli rivela il suo animo a traverso contrasti: rappresenta la tenerezza della Madonna, la volontà di pace spirituale nell'abbraccio degli angeli e degli uomini, la danza paradisiaca degli angeli, ed esprime invece la sua intima disperazione. E' un quadro che contiene in sé tutta l'esperienza di quel rinnovamento morale, di quella religione dell'uomo che erano stati inventati a Firenze e che avevano dato l'impulso creatore al Rinascimento.

In un'altra sala, in una rotonda che vuol essere il centro ideale della galleria, sono vicini la "Madonna" di Masaccio e il "Battesimo" di Piero della Francesca. La grazia è un'idea che i cristiani spiritualizzarono senza fine e attribuirono soprattutto alla Madonna.

Masaccio dipingendo la sua Madonna creò un monumento anzi che una grazia: così nacque il Rinascimento. Piero non rinunciò alla grazia trascendente, e la fondò sul numero e la proporzione, un'altra via per condurre al Rinascimento.

Altri artisti sentirono il bisogno di tormentarsi per creare la nuova civiltà. Cosmè Tura viveva a Ferrara una vita ancora medioevale, e volle liberarsene. I suoi fremiti, le sue incisività, le stigmate dei suoi tormenti sui corpi, sono i modi della sua arte. Il tormento del Pollaiuolo, del quale è qui a Londra l'opera più importante, il "Martirio di San Sebastiano", è di natura diversa. Egli è padrone dello stile del Rinascimento, e vuole renderlo dinamico per espressione di potenza, per giungere alle radici dell'umana energia. Sono motivi diversi di una grande epoca, al di sopra della storia perchè rivelano gli aspetti di un momento storico che vale appunto per il continuo superamento della vita quotidiana nell'arte.

Questi ed altri maestri sono al di sopra dei cambiamenti di gusto, sono eterni come si suol dire, non perchè abbiano raggiunto una bellezza trascendente che sia la compagna indispensabile della grande arte e sia indipendente dal momento storico in cui l'opera fu creata. I veri maestri del Rinascimento italiano sono eterni e universali perchè hanno creato ed espresso gli ideali del loro tempo in modo tipico ed evidente, potenziandolo come felice momento creativo. Né Masaccio, né Tura, né Pollaiuolo hanno rappresentato la bellezza. E se oggi si trova molta bellezza in Piero della Francesca, occorre ricordare che nel secolo scorso si ammirava Piero pur lamentando che non avesse bellezza. Sono idee relative; non c'è che un assoluto: la creatività della fantasia umana.

Del resto anche nella National Gallery di Londra ci sono segni evidenti dei mutamenti nell'apprezzamento di opere non eccezionali. Per molti anni fu esposto in centro parete un frammento di pala d'altare, opera di Pesellino, rappresentante la "Trinità" con vari santi. Gli storici dell'arte si adoperarono con molta diligenza per trovare gli altri frammenti del quadro, non che la predella, e discussero a lungo sulla partecipazione di Filippo Lippi. A traverso ricerche e discussioni la galleria poté acquistare gli altri frammenti e la predella; e fu un avvenimento quando l'opera di Pesellino fu per la prima volta presentata completa e perfetta. Oggi chi vuol vederla deve discendere a un piano inferiore dove sono raccolte opere di secondaria importanza. Pesellino è un pittore interessante, soprattutto perchè visse a Firenze nel Quattrocento, e quindi risenti delle grandi creazioni che nascevano attorno a lui; egli è un testimone del suo tempo, non un creatore, non un rinnovatore della civiltà. L'interesse storico della "Trinità" di Pesellino quadro già frammentario, non ha retto al giudizio estetico, in una galleria ove sono rappresentati con tanta ampiezza i maggiori maestri del Rinascimento.

LETTURE PER L'ATTUALITÀ

IL SECONDO AFFARE DI LENINGRADO

di ALDO GAROSCI

NEL DISCORSO tenuto da Kruscev a Leningrado il 6 corrente, Malenkov è stato accusato di « essere stato uno dei maggiori organizzatori del cosiddetto affare di Leningrado ». Per questo, secondo Kruscev, Malenkov avrebbe avuto paura di compiere il viaggio nell'ex capitale russa in occasione del duecentocinquantesimo anniversario della città, e avrebbe precipitato l'attacco in seno al praesidium.

A parte la puerilità della motivazione che cos'è questo "affare" a cui si riferisce Kruscev?

Si può conoscere lo stato di questo problema consultando l'edizione che Angelo Tasca, sotto il consueto pseudonimo, ha dato in francese del rapporto Kruscev (A. Rossi, "Autopsie du stalinisme", éditions Pierre Horay, Paris 1957). Tasca

osserva in diverse note (39, 77, 78) che vi sono due "affari di Leningrado" e che dei due il più misterioso è il secondo; Kruscev si accontentò di dirne che esso costò la vita a Voznessenski, Kusnetzov, Rodionov, Popkov e altri e a rilevare che il primo era stato vice-primo ministro, e il secondo segretario del comitato centrale del partito.

Voznessenski, aggiunge Tasca, fu « grande esperto » dell'economia pianificata, direttore dell'economia di guerra dell'URSS e autore del primo piano quinquennale del dopoguerra; autore inoltre di un libro sull'"Economia bellica dell'URSS" in cui si affermava che l'economia pianificata aveva le sue proprie leggi di sviluppo economico. Questo modo di vedere venne più tardi condannato da Stalin come

"idealistico e soggettivistico": nella campagna postuma contro Voznessenski si distinse Suslov, uno dei membri del praesidium che Kruscev riconosce per suoi fedeli.

Kruscev proseguiva dicendo che per l'"affare di Leningrado" Abakumov e altri, « che avevano montato il processo » erano stati trattati come meritavano, e cioè fucilati. Tasca informa: « si suppone che i fucilati di Leningrado fossero legati a Zdanov, morto prima di loro nell'ottobre '48 ».

Se si considera la rivalità passata Malenkov-Zdanov (il fanatismo di cui Kruscev sembra fosse partigiano) e la fine di Abakumov si deve concludere che gli interrogativi della stampa occidentale (definiti da radio Mosca "favole") sulla sorte di Malenkov non erano poi così assurdi.